



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: "W kontekście muzycznych skandali" : horyzont oczekiwań słuchaczy wobec wartości w muzyce

Author: Bogumiła Mika

Citation style: Mika Bogumiła. (2012). "W kontekście muzycznych skandali" : horyzont oczekiwań słuchaczy wobec wartości w muzyce. W: J. Uchyla-Zroski (red.), "Muzyka w środowisku społecznym" (s. 32-41). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Bogumiła Mika

Uniwersytet Śląski
Katowice

„W kontekście muzycznych skandali” Horyzont oczekiwań słuchaczy wobec wartości w muzyce

Muzyka XX wieku obfitowała w utwory nowatorskie, awangardowe, eksperymentalne. Prezentacja sporej części z nich odbywała się w atmosferze skandalu. Czy powodem takiego negatywnego przyjęcia nowej muzyki był wątpliwy rezultat wykonawczy? A może banalne założenia leżące u jej podstaw, zatem słaba wartość estetyczna dzieł? Czy też może przyczyna porażki leżała jeszcze gdzie indziej?

Wysuwam tezę, iż skandale artystyczne również w zakresie muzyki to świadectwo niespełnienia oczekiwań odbiorców, oczekiwań specyficznie i raczej tradycyjnie (konserwatywnie) formowanych. Muzyka, która wykracza poza tradycyjnie akceptowane schematy, łamie horyzont takich oczekiwań słuchaczy i dlatego bywa odrzucana. Dowodzeniu takiej tezy posłuży mi wypracowana na gruncie teorii literatury estetyka recepcji Roberta Jaussa.

Skandale artystyczne wybuchające w I połowie XX wieku wydają mi się szczególnie interesujące z punktu widzenia rozważań wokół wartości w muzyce. Oto bowiem prowokacje artystyczne najczęściej związane były wówczas z prezentacją dzieł silnie nowatorskich, wykraczających dalece poza „konserwatywne ramy” sali koncertowej. Wówczas skandalizujące utwory, dziś z kolei zaliczamy do „kanonu XX wieku”, a w ich poczet można włączyć: *Święto wiosny* (1913) Igora Strawińskiego, *I Kwartet smyczkowy d-moll* op. 7 (1904—1905), pierwszą *Symfonię kameralną* op. 9 (1906) oraz *Pierrot lunaire* (1912) Arnolda Schönberga, *Pięć pieśni orkiestralnych* op. 4 (1911—1912) Albana Berga, *Poemat symfoniczny na 100 metronomów* (1962) György Ligetiego czy *Metastasis* (1953—54) Iannisa Xenakisa.

O skandalach wokół muzyki Strawińskiego i Schönberga będzie traktował niniejszy tekst.

Święto wiosny Strawińskiego

Premiera *Święta wiosny* odbyła się 29 maja 1913 roku w Paryżu w słynnym Théâtre des Champs-Élysées na Avenue Montaigne. Na galę Baletów Rosyjskich przybył tłum eleganckiej i snobistycznej publiczności. 23-letni wówczas Jean Cocteau pisał: „Dla oka eksperta, wszystko zapowiadało skandal”¹. Prowokacja była zatem zarówno zamierzona, jak i spodziewana.

Introdukcji baletowej publiczność wysłuchała jeszcze we względnej ciszy. Potem wzrastająca dysonansowość muzyki prowokowała coraz bardziej hałaśliwe zachowania widzów. Wzburzenie wywoływała także złożona, nieregularna metryka, zwłaszcza zmienność akcentów. Podobno sam Diagelew, gdy po raz pierwszy usłyszał nowy utwór Strawińskiego, zapytał go: „Jak długo będzie w ten sposób?”. Strawiński miał odpowiedzieć: „Do końca mój drogi”².

Skandalu spodziewał się również związany z Baletami Rosyjskimi Sergiusza Diagelewa choreograf Wacław Niżyński. Jeszcze przed premierą pisał on z Lipska do Strawińskiego: „Teraz już wiem, czym będzie *Święto wiosny*, gdy wszystko pójdzie, jak obaj chcemy: czymś nowym, pięknym i całkowicie odmiennym, ale dla przeciętnego widza — wstrząsającym i emocjonalnym przeżyciem”³. Sam kompozytor po paryskim przedstawieniu wyznał: „Wszystko jest dokładnie takie, jak chciałem, z kilkoma tylko wyjątkami. Lecz będziemy musieli długo czekać, zanim publiczność przyzwyczai się do naszego języka. O wartości naszych dotychczasowych osiągnięć jestem przekonany i to dodaje mi sił do dalszej pracy”⁴.

Przed wystawieniem *Święta wiosny* w Petersburgu Strawiński pisał do swej matki: „Nie bój się, jeśli wygwizdają *Święto*. Taki jest porządek rzeczy”⁵. Skandal był zatem niejako „wprogramowany” w samą muzykę, w nową kompozycję.

Co zbulwersowało paryską publiczność? Zarówno tematyka baletu, jak i sama jego muzyka. Wreszcie także choreografia. Tematyka baletu koncentrowała się wokół prymitywnych instynktów. „Odrodzenie, życie, śmierć pokazane zostały bez oczywistego etycznego komentarza, bez moralnego »sосу« [...]. Była jedynie energia, tryumf i imperatyw. Ofiary nie opłakiwano, lecz ją czczono. [...] Temat był elementarny i jednocześnie brutalny. Jeśli istniała jakakol-

¹ A. Ross: *The rest is noise. Listening to the twentieth century*. London 2008, s. 74. Wszystkie cytaty z tej książki są w moim przekładzie.

² A. Ross: *The rest is noise...*, s. 75.

³ R. Craft: *Le Sacre and Pierre Monteux*. „New York Review of Books”, 3.04.1975, s. 33, podaje za: M. Eksteins: „*Święto wiosny*”. *Wielka wojna i narodziny nowego wieku*. Przeł. K. Rabińska. Warszawa 1996, s. 55.

⁴ R. Craft: *Stravinsky's Russian Letters*. „New York Review of Books”, 21.02.1974, s. 17, podaje za: M. Eksteins: „*Święto wiosny*”..., s. 55.

⁵ R. Craft: *Stravinsky's Russian Letters...*, s. 18, za: M. Eksteins: „*Święto wiosny*”..., s. 56.

wiek nadzieja, pojawiała się ona w energii i płodności, nie w moralności. Dla widzów tkwiących w wyrafinowanej cywilizacji takie przesłanie było wstrząsające⁶ — pisał kanadyjski historyk Modris Eksteins.

Wstrząsająca była również muzyka. Zwłaszcza dla owej snobistycznie nastawionej paryskiej publiczności. Muzyce brakowało melodyjności, „zasady harmonii i rytmu wydawały się pogwałcone”⁷, dobór instrumentów i sam sposób instrumentacji wykorzystujący wielką, bo 120-osobową orkiestrę z rozbudowaną grupą perkusyjną, przeczyły dotychczasowej tradycji. „Ze swoją gwałtownością, dysonansem i jawną kakofonią muzyka była tak samo naładowana energią i prymitywna, jak temat”⁸.

Jeden z krytyków uznał, że *Święto wiosny* to „najbardziej nieharmonijna kompozycja, jaką kiedykolwiek napisano. Nigdy kult niewłaściwej nuty nie był stosowany z takim przemysłem, zapalem i żarliwością”⁹. Nawet kompozytor francuski Claude Debussy uznał *Święto wiosny* za: „wyjątkowe i okrutne dzieło”¹⁰, za „muzykę prymitywną z wszelkimi nowoczesnymi urządzeniami”¹¹.

Choreografia dopełniła prowokacji. Wyeliminowana została wirtuozeria tańca. Zastąpił ją ruch w postaci „ciężkich podskoków” i tupania. Zanegowany został taniec klasyczny, a „wykonawcy nie byli już osobnymi tancerzami, lecz elementami kompozycji”¹². Musieli się kierować nie melodią — bo tej nie było, lecz rytmem. Podobno nawet niektórzy spośród tancerzy uznali ten układ za „szkaradny i odrażający”¹³.

Krytycy francuscy zaatakowali Niżyńskiego. Henri Quittard nazwał go „sfrustrowanym uczniakiem na granicy obłędu”¹⁴, a Louis Laloy uznał, iż „nie posiada kompletnie żadnych pomysłów ani nawet zdrowego rozsądku”¹⁵. Najbardziej wnikliwym z krytyków okazał się Jacques Rivière, który zauważył, że „istotą *Święta* jest asymetria”¹⁶, i że *Święto wiosny* Strawińskiego to „wiosna oglądana od wewnątrz, z jej gwałtownością, spazmami i rozmnażaniem przez podział. Oglądamy jakby dramat pod mikroskopem”¹⁷.

⁶ M. Eksteins: „*Święto wiosny*”..., s. 65.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Recenzja zawarta w książce: T.C. Bullarda: *The First Performance of Igor Stravinsky's "Sacre du Printemps"*. Vol. 1—3. Ann Arbor 1971, podaje za: M. Eksteins: „*Święto wiosny*”..., s. 65.

¹⁰ A. Gold, R. Fizdale: *Misia: The life of Misia Sert*. New York 1980, s. 251, podaje za: M. Eksteins: „*Święto wiosny*”..., s. 65.

¹¹ Ibidem.

¹² M. Eksteins: „*Święto wiosny*”..., s. 66.

¹³ Ibidem.

¹⁴ „Le Figaro”, 31.05.1913, podaje za: M. Eksteins: „*Święto wiosny*”..., s. 66.

¹⁵ R. Buckle: *Nijinsky*. Harmondsworth 1980, s. 361, podaje za: M. Eksteins: „*Święto wiosny*”..., s. 66.

¹⁶ M. Eksteins: „*Święto wiosny*”..., s. 66.

¹⁷ Podaje za: M. Eksteins: „*Święto wiosny*”..., s. 66.

Balet *Święto wiosny* reprezentował zatem najistotniejsze cechy nowoczesnej rewolty: jawną wrogość wobec odziedziczonych form, bunt przeciwko obowiązyjącym społecznym konwenansom i fascynację tym wszystkim, co stanowi zaprzeczenie idei wypracowanych przez cywilizację¹⁸. Część publiczności zgromadzonej na paryskiej premierze oczywiście przyjęła z entuzjazmem te nowatorskie pomysły. Zwolennicy tradycji byli natomiast oburzeni. Według nich sztuka miała służyć podnoszeniu morale, a nie pogardzie wobec panujących obyczajów, taniec miał stanowić „pokaz gracji, harmonii i piękna, a nie [być — B.M.] wyrazem idiosynkrazji czy stanów neurotycznych”¹⁹. Odbiorcy konserwatywni „trud Strawińskiego uznali za hałas, trud Niżyńskiego za parodię”²⁰, na doświadczoną obrazę smaku i gustu odpowiedziano w sposób uznany za odpowiedni: „obrazą za obrazę, hałasem za hałas, sarkazmem za sarkazm”²¹.

Strawiński miał przecucie, że muzyka *Święta wiosny* zostanie dobrze przyjęta, zrozumiana i zaakceptowana po kilkudziesięciu latach. Podobne przecucie wyrażali również niektórzy dziennikarze. Jeden z recenzentów komentował: „Kompozytor napisał utwór, na który słuchacze będą przygotowani dopiero w 1940 roku”²². A o Niżyńskim Marie Rambert pisała, że on również „o 50 lat wyprzedził swoją epokę”²³.

Faktycznie jednak akceptacja omawianego baletu Strawińskiego przyszła znacznie szybciej. Przy okazji koncertowego wykonania *Święta wiosny* w rok później publiczność wykazała „niezrównany podziw” i „gorączkę uwielbienia”, a wielbielecy twórcy wynieśli go po koncercie na rękach na ulicę w geście zachwyty²⁴.

„Nowa muzyka” Schönberga

Skandale nie ominęły również muzyki Arnolda Schönberga, choć prezentacje jego utworów odbywały się zwykle w liberalnym Wiedniu, otwartym na rozmaite poczynania artystyczne. W dodatku Schönberg wielokrotnie znajdował się w szczególnie trudnej sytuacji, gdy z nieprzychylną recepcją swej muzyki musiał mierzyć się jako jej dyrygent.

¹⁸ M. Eksteins: „*Święto wiosny*”..., s. 67.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² R. Buckle: *Nijinsky*. Harmondsworth 1980, s. 361, podają za: M. Eksteins: „*Święto wiosny*”..., s. 67.

²³ M. Rambert: *Żywe srebro, życiorys własny*. Przeł. A. Mysłowska. Warszawa 1977, s. 66.

²⁴ A. Ross: *The rest is noise*..., s. 76.

Opór przeciwko Schönbergowi i jego nowatorskim pomysłom był głęboki. Płynął nie tylko z kręgów reakcjonistów i filistrów, ale także ze strony słuchaczy posiadających znaczącą wiedzę muzyczną, co dla twórcy dodekafonii było szczególnie bolesne. W styczniu 1910 roku Schönberg napisał: „Czuję ogień rebelii wzrastającej nawet w najłagodniejszych duszach i podejrzewam, że nawet ci, którzy wierzyli we mnie aż dotąd, nie zechcą teraz zaakceptować konieczności [tego — B.M.] rozwoju muzyki”²⁵.

Słowa kompozytora okazały się prorocze. Egon Wellesz — student Schönberga był świadkiem nieustannych ataków na każde nowe dzieło swego mistrza. Był też świadkiem przeżywanej tragedii kompozytora związanej z taką dezaprobatą. Niemal każdy utwór Schönberga z pierwszych lat XX wieku spotykał się z niezrozumieniem i odrzuceniem. W ten sposób niemal wszystkim wykonaniom wczesnych dzieł Schönberga towarzyszyły skandale. Do pierwszych należały wykonania w 1907 roku *I Kwartetu smyczkowego d-moll* op. 7 i pierwszej *Symfonii kameralnej* op. 9 oraz w 1908 roku prezentacja *II kwartetu smyczkowego fis-moll* op. 10. Krytycy chętnie określali te utwory „kocią muzyką”²⁶.

I Kwartet smyczkowy drażliwie kontrapunktyczny, choć jeszcze nie atonalny zabrzmiał 5 lutego 1907 roku w Wiedniu na tle „ożywionego ostinata” śmiechu, chrząknięć i gwizdów. Kompozytor Gustaw Mahler, stając w obronie Schönberga, niemal wdał się w bójkę z jednym z przeszkadzających. Trzy dni później *I Symfonia kameralna* wykonana w Wiedniu sprowokowała inne nieprzyjemne zachowania słuchaczy: wiercenie się na krześle, gwizdy i ostentacyjne wyjścia. W grudniu 1908 roku podczas wiedeńskiej premiery *II Kwartetu smyczkowego* krytyk zaprzyjaźniony z Schönbergiem musiał uspokajać słuchaczy okrzykiem: „Cisza! Pozwólcie grać dalej!”²⁷. A inny recenzent, Ludwig Karpath, nieprzychylny Schönbergowi, na łamach prasy obwieszczał następnego poranka: „Przestańcie! Dosyć!”²⁸.

Kolejne skandale przyniosły koncerty z roku 1910 wypełnione Schönbergowską muzyką *II kwartetu smyczkowego fis-moll* op. 10, *Trzema utworami fortepianowymi* op. 11 oraz 15 *Poezjami* z „*Księgi wiszących ogrodów*” Stefana George’a op. 15. Kulminacją stał się zaś historyczny koncert z 31 marca 1913 roku, który odbył się sali wiedeńskiej Musikverein. Schönberg wystąpił na nim jako dyrygent, prowadząc swoją *Symfonię kameralną*, ale i utwory Zemlinsky’ego, Mahlera, Berga i Weberna.

W austriackim czasopiśmie dedykowanym nowej muzyce „*Musikblätter des Anbruch*” czytamy: „Po wykonaniu *Symfonii kameralnej* op. 9 Schönberga

²⁵ Ibidem, s. 53.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

można było usłyszeć przenikliwy dźwięk kluczy w drzwiach pośród nagłego trzaskania, a na drugiej galerii rozpoczęła się pierwsza bitwa tego wieczoru... Kiedy w trakcie wykonywania pieśni Schönberg uderzył w pulpit i krzyknął na publiczność, że każdy, kto zakłóca ciszę, będzie wyprowadzony przez policję, na nowo wybuchły obelgi, rękoczynny i wyzwiska. [Pan] Webern krzyknął ze swojej łoży, że cała zgraja (słuchaczy) powinna zostać wyrzucona, ale publiczność natychmiast odkrzyknęła, że wielbiciele tego rodzaju »zdeprawowanej« muzyki powinni również być wyprowadzeni do Steinhofu (lokalnego przytułku dla obłąkanych). Nie było nawet niczego niezwykłego w tym, że ktoś z publiki, sapiąc z pośpiechu i z małpią zręcznością, przeskoczył kilka rzędów, by podbiec i uderzyć obiekt swej złości po uszach... W końcu prezydent Towarzystwa Akademickiego wszedł na podium dyrygenckie i poprosił, by uhonorować pamięć Mahlera i wysłuchać jego *Kindertotenlieder*. Prośba ta jedynie doprowadziła do kolejnej serii wyzwisk, na które Prezydent ponownie odpowiedział gestem »uderzenia w uszy«. W końcu publiczność wskoczyła na estradę, znalazła się na wprost muzyków, ci zaś pobledli ze strachu i trzęsący się zmuszeni byli ich usunąć i dokończyć koncert”²⁹. Wreszcie została wezwana policja, a niektóre rękoczynny zakończyły się rozprawami sądowymi.

Twórca operetkowy Oscar Strauss obecny na koncercie przyznawał, że publiczność śmiała się, a i on wraz z nią. „Dlaczego nie mieliśmy się śmiać, jeśli coś było naprawdę komicznego? Dźwięki szyderczego śmiechu były najbardziej harmonijnym brzmieniem tego wieczoru”³⁰ — dodawał. Następnego dnia opis tego skandalizującego wieczoru zajął całą stronę w „Neue Freie Presse”, odsuwając na bok inne ważne wydarzenia³¹.

Warto pamiętać, że ów opisywany tutaj historyczny koncert zawierał w programie *Pięć pieśni orkiestralnych* na średni głos op. 4 Albana Berga. Ten cykl został skomponowany w latach 1911—1912 do krótkiego skandalizującego wiersza zapisanego na pocztówce autorstwa ówczesnego poety wiedeńskiego Petera Altenberga. Tekst opiewał burzliwą, ale i piękną kondycję duszy ludzkiej, która w namacalny sposób mierzy się z miłością i pożądaniem. Muzyka Berga odzwierciedlała te namiętności — to liryczne, to znów burzliwe. Na początku trzeciej pieśni *Über die Grenzen des All (Ponad granicami Universum)* instrumenty dęte drewniane i blaszane zagrały równocześnie pełne 12 dźwięków skali chromatycznej. I prawdopodobnie to współbrzmienie tak rozwścieczyło wiedeńską publikę.

Kolejny skandal miał miejsce 24 lutego 1914 roku podczas wykonania cyklu melodramatów *Pierrot lunaire* (z 1912 roku) w sali Rudolfinum w Pradze. Pu-

²⁹ H.H. Stuckenschmidt: *Arnold Schoenberg. His Life, World and Work*. Transl. H. Searle. New York 1978, s. 184—187.

³⁰ A. Ross: *The rest is noise...*, s. 56.

³¹ Ibidem.

bliczność syczała, gwizdała i przerywała przedstawienie. Niemiecki kompozytor i muzykolog Hans Heinz Stuckenschmidt odnotował, że Schönberg najpierw wybiegł pobladły, a potem gwałtownie powrócił na podium. Można było dostrzec, że cały trząsł się z podniecenia. Przez chwilę trwała bolesna cisza, podczas której uspokoiły się gwizdy. Schönberg rozpoczął swój poemat od nowa, jednak i to wykonanie przerywane było awanturami³².

Skrzypek Marcel Dick, który wielokrotnie uczestniczył jako muzyk orkiestralny w wiedeńskich premierach muzyki Schönberga, wspominał, że tym okazjom zwykle towarzyszyły „bardzo poważne, wrzaskliwe i raczej gwałtowne wstrząsy..., okrzyki i tym podobne zachowania”³³. Dick wspominał nawet o „incydencie z nożem” podczas wykonania *Siedmiu wczesnych pieśni* (1905—1908) Berga³⁴.

Skandale w świetle teorii Jaussa

Nieprzyzwoite zachowania publiczności można oczywiście tłumaczyć gwałtownym charakterem poszczególnych słuchaczy. Ale powód wydaje się leżeć gdzie indziej. Prezentowana muzyka, wspomniana w niniejszym tekście — czy to Strawińskiego czy Schönberga — nie spełniała oczekiwań odbiorców. Przekroczyła granice ich estetycznych przyzwyczajeń — przyzwyczajeń do klasyczno-romantycznej harmoniki, pewnej eufonii brzmienia, wyraźnych linii melodycznych, uporządkowanych przebiegów rytmiczno-metrycznych, jasno i klarownie nakreślonej akcji muzycznej. Muzyka nowatorów z początku XX wieku wybiegła zbyt napróżd i złamała wypracowany horyzont oczekiwań (usankcjonowanych estetycznie, ale i społecznie).

Poza doświadczeniem potocznym, które podpowiada nam potoczną właśnie interpretację podobnych „skandalizujących” wydarzeń, warto w tym miejscu odwołać się do teorii estetyki niemieckiego uczonego Hansa Roberta Jaussa (1921—1997), wypracowanej na gruncie literatury.

Jauss przypomniał, że „do każdego aktualnego doświadczenia, więc także do doświadczenia literackiego [a my dodajmy: i doświadczenia muzycznego — B.M.], kiedy to po raz pierwszy zaznajamiamy się z nieznanym dotąd dziełem, należy pewna wiedza wstępna, która jest momentem samego doświadczenia i na której gruncie nowość, właśnie przyjmowana do świadomości, daje się

³² Opis koncertu według Felixa Adlera w „Bohemia”. Podaję za: H.H. Stuckenschmidt: *Arnold Schoenberg...*, s. 209.

³³ J.A. Smith: *Schoenberg and His Circle*. New York—London 1986, s. 70.

³⁴ Ibidem.

w ogóle doświadczyć, a to znaczy: staje się niejako czytelna w kontekście doświadczenia”³⁵. Dzieło, nawet gdy wydaje się zupełnie nowe, nie jest takim do końca, bo nie funkcjonuje w informacyjnej próżni. Pewne wskazówki i zapowiedzi dotyczące jego istoty (na gruncie muzyki dotyczące np. kompozytora, danych biograficznych, gatunku utworu, jego tytułu), przygotowują odbiorcę do określonego sposobu recepcji. Przygotowują go zarówno pod względem emocjonalnym, przywołując doświadczenia minionych już zjawisk (przeczytanych tekstów, usłyszaną muzykę), wzbudzają zatem pewne oczekiwania (zgodne z pewnymi obowiązującymi dotąd „regułami gatunku albo rodzaju tekstu”³⁶.

Jauss pisze w odniesieniu do literatury: „To, co zachodzi w psychice przy odbiorze tekstu, nie jest w pierwotnym horyzoncie estetycznego doświadczenia bynajmniej tylko dowolnym ciągiem wyłącznie subiektywnych wrażeń, ale realizacją określonych instrukcji, procesem sterowanej percepcji: można uchwycić — a także opisać w kategoriach lingwistyki tekstu — konstytuujące go motywy i sygnały wywoławcze”³⁷. Następnie zaś Jauss odwołuje się do pojęcia tzw. horyzontu oczekiwań wprowadzonego pierwotnie na gruncie socjologii wiedzy w pracy *Man and Society* przez Karla Mannheima³⁸ (1893—1947), niemieckiego socjologa pochodzenia węgierskiego.

Jauss podkreśla, że „Nowy tekst ewokuje w czytelniku [dodajmy również: w słuchaczu — B.M.] znany z poprzednio poznanych tekstów horyzont oczekiwań i reguł, które następnie są modyfikowane, korygowane, zmieniane albo też tylko reprodukowane. Modyfikacja i korekta wyznaczają pole gry, zmiana i reprodukcja — granice struktury gatunku”³⁹. Dopiero, gdy ustalony zostaje „ponadsubiektywny horyzont rozumienia”⁴⁰, czyli założony pewien kontekst doświadczenia percepcji estetycznej, można brać pod uwagę subiektywność interpretacji, gust i smak konkretnych odbiorców (reprezentujących konkretne warstwy społeczne).

Jauss daje również odpowiedź na pytanie, w jaki sposób zobiektywizować „horyzont oczekiwań” odbiorcy. Proponuje założyć jako ogólne trzy (podstawowe) czynniki. Dla rozważań dotyczących odbioru muzyki i formułowania „horyzontu oczekiwań” słuchacza sztuki dźwięku przydatne wydają się dwa. Są nimi: znane normy albo immanentna poetyka gatunku oraz odniesienia do danych dzieł historycznoliterackiego (my dodajmy: historyczno-muzycznego) otoczenia⁴¹.

³⁵ H.R. J a u s s: *Historia literatury jako prowokacja*. Przekł. M. Ł u k a s i e w i c z. Warszawa 1999, s. 145.

³⁶ Ibidem, s. 146.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Por. K. M a n n h e i m: *Man and Society*. London 1940.

³⁹ H.R. J a u s s: *Historia literatury jako prowokacja*..., s. 146.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem, s. 147.

Promowanie perspektywicznej lektury — tak charakterystyczne dla Jausa na gruncie rozważań literackich — sprawiło, że proces recepcji nie miał się opierać na przyjęciu z góry założonego „stereotypu odbioru” i ewentualnej jego weryfikacji, lecz na takim odbiorze, który byłby faktycznie procesem, warunkowanym przez „oczekiwania”, podlegającym „nieustannej korekturze i modyfikacji, stanowiąc rodzaj „dialogu z tekstem”⁴². Jaus pisał, iż „»Oczekiwanie« bywa zaspokojone lub nie, co wiąże się z wpisaną w tekst strategią proporcji pomiędzy »estetyką tożsamości« a »estetyką innowacji« lub zaskakiwania”⁴³.

Wracając na grunt muzyki, można wysunąć tezę, że w przypadku nowatorskich dzieł Strawińskiego i Schönberga, takich, o których mowa była w niniejszym tekście, poziom oczekiwań słuchaczy został znacznie przekroczony. A nawet załamany. Znane dotąd normy lub „immanentna poetyka gatunku” — w przypadku takich gatunków jak balet, symfonia, pieśń zostały zaburzone. Odniesienia do dawniejszych reprezentantów tych gatunków muzycznych, stanowiących „tradycyjne otoczenia” nowej muzyki, a tym samym akceptowany kontekst dla odbioru utworu nowego — podobnie, zostały zakwestionowane. Tym samym dwa ważne dla przekazu muzycznego czynniki obiektywizacji horyzontu oczekiwań zostały podważone.

Skoro publiczność nowatorskich dzieł początku XX wieku nie zechciała wejść w dynamiczny proces recepcji, uwzględniający poszerzanie horyzontu odbioru oraz modyfikację dotychczasowych przyzwyczajeń i oczekiwań, opisane przeze mnie w tym tekście koncerty musiały zakończyć się skandalami. **Publiczność, która nie jest gotowa na konfrontację z nową rzeczywistością, różną od obowiązującego dotąd wzorca, odwraca się od niej z wyrazem oburzenia i niesmaku. Publiczność zorientowana konserwatywnie nie docenia zwykle dzieł wykraczających poza tradycyjny horyzont oczekiwań.** Nawet nie podejmuje próby zmiany swego nastawienia w kierunku nastawienia ku innowacyjności. Problematyka wartości staje się drugorzędna, zaś ocena dzieła zależy wyraźnie od usytuowania w horyzoncie oczekiwań. W takim układzie wzajemnych zależności zbyt nowatorskie utwory często wypadają negatywnie. Bywają więc odrzucane. Niesłusznie. Czasem jednak na szczęście tylko na krótki okres czasu.

⁴² Por. ibidem, s. 225.

⁴³ Ibidem.

Bogumiła Mika

**“In the context of musical scandals”
A horizon of listeners’ expectations towards values in music**

S u m m a r y

The text brings an attempt to interpret the phenomenon of artistic scandals in the history of classical music in the light of Robert Jauss’ aesthetics of reception worked out on the basis of the theory of literature. The author starts from a description of a few best known artistic scandals in the first half of the 20th century connected with the presentation of music by Igor Strawiński, Arnold Schönberg and Alban Berg. Next, she presents a theoretical perspective on Jauss’ aesthetics of reception concerning the so called horizon of receivers’ expectations. In the light of the very phenomenon, B. Mika is trying to explain artistic scandals understood as the evidence of the nonfulfillment of receivers’ expectations specifically and usually traditionally shaped. Music going beyond traditionally accepted patterns breaks the horizon of such receivers’ expectations and thus tends to be rejected. “Conservative frames” of the concert hall rarely accelerate the novelty in the art of sounds. Pressure which appears between a traditional horizon of expectations and novelty in art constitutes a serious call for pondering over values in music.

Bogumiła Mika

**« Dans le contexte des scandales musicaux »
L’horizon des attentes des auditeurs envers des valeurs dans la musique**

R é s u m é

Le texte apporte une tentative de l’interprétation du phénomène des scandales artistiques dans l’histoire de la musique classique à la lumière de l’esthétique de la réception proposée par Robert Jauss et élaborée dans le domaine de la théorie de la littérature. L’auteur commence par la description de quelques scandales artistiques les plus connus de la première moitié du XX^e siècle, liés à la présentation de la musique d’Igor Stravinsky, d’Arnold Schönberg et d’Alban Berg. Ensuite elle explique la perspective théorique de l’esthétique de la réception selon Jauss, qui concerne l’horizon d’attentes des auditeurs. À la lumière de cette opinion B. Mika essaie d’expliquer le phénomène des scandales artistiques, comprises comme le témoignage des non-réalisations des attentes des auditeurs, des attentes formulées spécifiquement et, le plus souvent, conservatrices. La musique qui bouleverse les schémas traditionnels brise également l’horizon des attentes des auditeurs et c’est pourquoi elle est rejetée. « Le cadre conventionnel » de la salle de concert facilite rarement des innovations dans l’art des sons. La tension née de la relation : l’horizon d’attentes traditionnel contre les nouveautés dans l’art, constitue un appel sérieux aux réflexions sur les valeurs dans la musique.